



**Coulisses**  
Revue de théâtre

**3 | Hiver 1991**  
**Théâtre et université**

---

## Difference et exclusion dans *Othello*

Claude Peltrault

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/1664>

DOI : 10.4000/coulisses.1664

ISSN : 2546-9460

### Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

### Édition imprimée

Date de publication : 1 février 1991

Pagination : 75-82

ISSN : 1150-594X

### Référence électronique

Claude Peltrault, « Difference et exclusion dans *Othello* », *Coulisses* [En ligne], 3 | Hiver 1991, mis en ligne le 04 juillet 2017, consulté le 21 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/1664> ; DOI : 10.4000/coulisses.1664

---

Ce document a été généré automatiquement le 21 octobre 2019.

Coulisses

---

# Différence et exclusion dans *Othello*

Claude Peltrault

---

## *Othello*, la tragédie de l'absurdité

- <sup>1</sup> *Othello* (1604) occupe une place à part dans le groupe des quatre grandes tragédies que Shakespeare écrivit à l'apogée de sa carrière, car elle traite, à première vue, de désordres purement domestiques, alors que les enjeux de *Hamlet*, *King Lear* et *Macbeth* concernent l'État autant que la vie privée des personnes. *Othello* ne serait, somme toute, qu'une histoire de mari jaloux, sauvée de la banalité du fait divers par le personnage de Iago, le scélérat le plus achevé de Shakespeare. Cependant, la pièce se distingue aussi des trois autres parce que, pour ses contemporains, c'est une pièce du temps présent et, au second degré, un psychodrame social par lequel le groupe dominant exorcise ses démons en expulsant les corps étrangers dont il se sent menacé. Nous avons affaire, en définitive, à une tragédie de l'altérité, qui se noue et se dénoue dans l'exclusion, altérité définie directement ou indirectement comme satanique et dont nous allons explorer la complexité.

## De l'*Enfer* de Dante à *Othello*

- <sup>2</sup> L'Autre présente de multiples visages dans *Othello*, à commencer par celui du héros éponyme, mais il peut aussi ne pas avoir de visage du tout et être cependant bien présent, de manière diffuse et insidieuse, sous forme de thèmes et d'images récurrents véhiculés par la rhétorique théâtrale du mot et du geste. L'image de la roue et, corrélativement, le motif de la conversion, méritent une attention particulière si nous voulons accéder à la mentalité dont *Othello* est issu. Précisons que le motif doit être envisagé globalement, avec tout son potentiel de signification : retournement dans l'espace, revirement psychologique, inversion sexuelle, transfert d'allégeance dans la sphère domestique (du père à l'époux, de l'époux à l'amant), ou métaphysique (d'un dieu à un autre). La conversion suppose une rupture et peut servir de commun dénominateur à différentes formes d'altérité. Car l'Autre, c'est l'Adversaire, ainsi défini

parce qu'il tourne le dos à l'ordre naturel et se range aux côtés du démon, « créateur à rebours » (Tertullien) et prototype de l'altérité absolue. Mais là encore, il faut envisager toutes les potentialités de la langue de Shakespeare et sonder l'imaginaire collectif hérité du Moyen-Âge, quitte à emprunter des chemins sinueux pour mieux toucher au but. Par exemple, Brabantio, le père de Desdémone, qualifie la fuite scandaleuse de sa fille (partie en gondole, en pleine nuit, pour épouser en secret un Nord-Africain plus très jeune obstinément décrit comme noir) de « révolte », justement parce qu'elle se détourne du droit chemin de la nature en agissant contre la loi du père, de la race, et de la bienséance. La croyant infidèle, Othello utilisera lui aussi l'image de la roue et de ses révolutions pour ironiser sur sa conduite, lorsque, l'ayant renvoyée brutalement, il la fait revenir sur les instances de Lodovico :

*Oth.* : What would you with her, sir ? (qu'attendez-vous d'elle ?)

*Lod.* : Who, I, my lord ? (moi, mais comment cela ?)

*Oth.* : Ay, you did wish that I would make her turn : Sir, she can turn, and turn, and yet go on, And turn again [...] (oui, vous avez bien souhaité son retour : monsieur, elle peut faire un tour, et un retour, sans s'arrêter pour autant, et faire encore un nouveau tour [...])

(IV, 1, 247-250)

- 3 La femme n'est pas la seule infidèle dont on parle à Venise ou à Chypre, car la République subit les assauts des Turcs. Othello, lui-même, est un ex-infidèle qui s'est – ou a été – converti au christianisme. Né à rebours de la religion, puis converti, il représente aux yeux des chrétiens cette instabilité faite de retournements successifs qu'il croit voir chez son épouse. L'image de la roue illustre aussi sa vie profane car c'est un militaire qui a bourlingué à travers le monde, « *an extravagant and wheeling stranger* » (I, 1, 136 – un vagabond étranger, un rouleur de grands chemins). Cette image était riche de toutes sortes de connotations à l'époque de la pièce, elle pouvait évoquer l'errance, les renversements de situation attribués à la Fortune, la torture infligée aux traîtres, le signe discriminatoire porté par les juifs (la rouelle), voire la sodomie. Un petit détour par la *Divine Comédie* s'impose ici. Aux chants XV et XVI de *l'Enfer*, où Dante décrit les cercles des sodomites, on est frappé par la récurrence du vocabulaire de la rotation (« *ritorna 'n dietro* », « *le volsi le spalle* », « *si volsi in dietro* », etc.) jusqu'au moment où le poète rencontre les ombres de trois damnés qui font littéralement « d'eux-mêmes une roue » (« *una rota di sè tutti e trei* », XVI, 21).
- 4 Avec l'image de ces corps nus, frottés d'huile, Dante évoque un fantasme d'accouplement homosexuel en chaîne fermée doublé de l'idée d'adversité à la nature car les têtes des trois hommes se tournent dans la direction opposée au mouvement des pieds : la tête est métaphoriquement coupée des membres. La justice de l'époque de Shakespeare sanctionnait la même adversité lorsqu'après avoir supplicié le traître sur la roue, le bourreau lui coupait la tête et les membres avant de les disperser en sens contraire. Avant de quitter l'univers dantesque, et puisque nous avons évoqué la rouelle portée par les juifs d'Europe avec plus ou moins de rigueur dès le XIII<sup>e</sup> siècle, rendons visite à Géryon dans le cercle des usuriers tout près des sodomites. De cette image de la fraude, Dante dit d'abord que « sa face était d'un homme juste » mais que « sur son dos, sa poitrine et ses flancs étaient peints des nœuds et des rouelles », avec cette comparaison qui fait la liaison entre le juif et le musulman, ennemis perpétuels du chrétien :

Jamais Turcs ou Tartares ne firent d'étoffes tissées ou brodées de plus vives couleurs.

(*Enfer*, XVII, 10-17)

- 5 Plus loin, d'autres usuriers portent au cou une bourse « d'une certaine couleur et marquée d'un certain signe » (« *ch'avea certo colore e certo segno* », XVII, 55).
- 6 Avec ce détour nous sommes beaucoup plus près d'*Othello* qu'on ne pourrait le croire, car Iago, en qui tout Venise voit les traits d'un juste, trompe son monde comme Géryon. Comme l'usurier son credo tient à ce leitmotiv qu'il répète à Roderigo, « *put money in thy purse* » (« mets de l'or dans ta bourse »). De plus, il est l'enseigne d'*Othello* dans l'armée, c'est-à-dire, littéralement, celui qui porte le signe d'un homme qui n'est pas sans se signaler par une certaine couleur. Ce vagabondage du côté de l'Enfer de Dante devrait nous sensibiliser aux multiples facettes de l'altérité dans l'imaginaire collectif auquel se rattache *Othello* et permettre d'éclaircir la manière trouble et parfois déconcertante dont Shakespeare traite son sujet en exploitant synchrétiquement les fantasmes liés au juif, au musulman et à la femme.

## La dénonciation de l'étrangère

- 7 Il y a deux sortes de femmes dans *Othello*, d'un côté Desdémone et sa servante Emilia, de l'autre, Bianca la fille publique de Chypre. Malgré leur différence sociale, Desdémone et Emilia représentent un même aspect de la féminité, celui qui s'incarne dans le rôle de fille et/ou d'épouse et dont le destin s'articule autour des notions d'obéissance due et de confiance à mériter. Vu du côté masculin ce rôle est source perpétuelle de doute et d'angoisse, tandis que la catin professionnelle et déclarée rassure. Aussi, n'est-ce pas Bianca qui est expulsée de l'univers de la pièce, mais les deux autres explicitement victimes tragiques de la machination de Iago, mais implicitement dénoncées comme étrangères et infidèles au sens théologique sinon domestique du terme. Cette dénonciation se fait pour Desdémone, par rétablissement d'une filiation spirituelle avec la terre musulmane. On se souvient que peu de temps avant sa mort elle fredonne la fameuse chanson du saule « *O willow, willow...* » et elle révèle que cette chanson lui a été apprise par une servante de sa mère nommée Barbary (IV, 3, 26-33), ce qui signifie le pays des Berbères dont *Othello* lui-même est originaire. Le lien s'établit au début de la pièce, lorsque Iago réveille le vieux Brabantio pour lui apprendre que sa fille est en train de se faire trouser par "a Barbary horse", un étalon berbère. Si Desdémone est ainsi affiliée à la "barbarie" musulmane, Emilia fait l'objet d'une liaison intertextuelle avec le judaïsme. Questionnée par Desdémone, elle avoue qu'elle pourrait, à l'occasion, être infidèle à son mari et se justifie en prenant la défense de toutes les femmes (IV, 3, 92). Ce qui est frappant c'est que son discours est calqué sur la défense du juif prononcée par Shylock dans *Le Marchand de Venise* (III, 1, 64-80) quelques années avant *Othello*. L'un comme l'autre défend son attitude au nom de l'identité fondamentale des êtres humains (chrétiens ou juifs, hommes ou femmes), au nom du droit à la vengeance, et au nom du principe d'émulation : si les juifs/femmes font souffrir les chrétiens/hommes c'est que ceux-ci ont montré l'exemple. L'infidélité domestique dont la femme est toujours soupçonnée se trouve ainsi, implicitement, frappée du même anathème que l'infidélité théologique du juif, bien plus, la femme est assimilée au juif. Ce procès s'enclanche en fait très tôt dans la pièce, mais de manière furtive, et d'ailleurs intraduisible, lorsque Desdémone est rejetée par son père et qu'il lui dit :

*For your sake (jewel)*  
*I am glad at soul I have no other child*  
 (I, 3, 195-196)

- 8 Le mot *jewel*, qui signifie joyau et par extension trésor, est employé ironiquement ici à la place de son contraire *trash* communément appliqué aux filles publiques.
- 9 Mais surtout, la phrase est construite de telle façon, et l'accentuation est telle en anglais, que l'on n'entend pratiquement que *jew* (juif), mot couramment employé comme insulte envers un traître. De manière bien plus évidente Desdémone est désignée d'emblée comme satanique et vouée à l'exclusion par son nom *Dis-demon*, c'est-à-dire la diablesse de Dite, autre nom de Pluton le dieu des enfers. Si Shakespeare a trouvé ce nom chez Giraldi Cintio, l'auteur des *Eccatomiti*, en revanche il a inventé de manière significative ceux des autres personnages. Ce n'est pas par hasard si l'officier qui est cassé se nomme Cassio et il importe donc de faire dire aux autres noms la nature de leur altérité.



## La chasse au converti : Othello

- 10 Dans le cas d'Othello, on remarquera tout d'abord que ce nom tarde à apparaître (dernière scène du premier Acte), ce qui est unique pour un héros éponyme shakespearien. Othello se distingue donc tout d'abord comme l'innommable, désigné par sa spécificité raciale déformée en spécificité bestiale. Le nom lui-même a suscité bien des conjectures. Certains veulent y voir une forme italianisée de Othon, un empereur romain mort dans les mêmes circonstances et mentionné par Sir Francis Bacon dans ses *Essais*. D'autres préfèrent la pertinente fusion de Ottoman et *hell*, l'enfer. On pourrait y voir aussi la présence de l'Autre, « *Oth(er)* » incorporé à l'enfer. Toutes ces interprétations se valent et devraient s'additionner plutôt que s'exclure. Arrêtons-nous sur le rapport Othello/Ottoman. Othello est converti au christianisme mais reste un circoncis, un « Turc », terme générique pour désigner l'infidèle musulman qui fait trembler l'Europe par ses avancées spectaculaires. De manière très significative, la

conversion, au sens spatial de changement de cap, se trouve d'emblée définie comme une tromperie dans la scène où les sénateurs essayent de faire le point sur la menace turque. Incertains sur le nombre de navires ennemis, ils ne doutent pas un instant que la flotte se dirige sur Chypre. Arrive alors la nouvelle de la « conversion » des Turcs qui font route maintenant vers Rhodes. Mais les sénateurs ne se laissent pas prendre une seconde à ce qui ne peut être qu'une manœuvre de diversion. Et la reconversion des Turcs confirme bientôt leur analyse : la flotte a de nouveau viré de bord et, grossie de quelques bâtiments, va bel et bien attaquer Chypre (I, 3, 1-39). Shakespeare ici convertit des données métaphysiques en données géographiques et montre implicitement d'une part, que les chrétiens se méfient des conversions et d'autre part, qu'ils ont raison de se méfier. C'est après cette mise au point, une dizaine de vers plus loin, que le nom d'Othello apparaît pour la première fois, dans un couple de vers dont la structure circulaire favorise l'équation Othello = Ottoman :

*Valiant Othello we must straight employ you  
Against the general enemy Ottoman.*

- 11 C'est le mot *general* qui fait la soudure entre les deux termes. Dans le vers où il apparaît c'est un adjectif : le Turc est l'ennemi général, l'ennemi de tous, mais tout le monde sait qu'Othello est général de l'armée, et dans l'inconscient, ou tout simplement dans le non-dit de Venise, ce Turc reste un général ennemi, toléré par nécessité. De plus, comme nous l'avons vu, « Othello » porte l'enfer en son centre, or, les contemporains de Shakespeare avaient coutume de définir le diable comme « l'inspirateur du pape, le père des juifs et le général des Turcs ». Immédiatement accusé de sorcellerie par le père de Desdémone, Othello se défend en expliquant que c'est la fascination de l'étrange qui a conquis la jeune femme lorsqu'il lui faisait le récit de sa vie. Le type d'étrangeté qu'il décrit est en fait l'altérité radicale depuis toujours associée au démoniaque, celle qui émane des lieux déserts, des cavernes souterraines, des antres (lieux « autres »), des aberrations monstrueuses de la nature, du cannibalisme (I, 3, 128-170). Quant aux circonstances de la mort d'Othello et aux paroles qu'il prononce, elles renvoient de manière très troublante à une vision synchrétique de l'infidèle sur laquelle nous reviendrons.

## La convergence des haines : Iago

- 12 Reste Iago, lui aussi un cas bien étrange. On ne sait pratiquement rien de lui, sauf « qu'il n'est pas ce qu'il est » (I, 1, 65). Ce qui le caractérise, comme Othello qu'il a suivi dans toutes ses campagnes, c'est l'ailleurs. Dans la communauté vénitienne, il détonne par son nom aux consonnances espagnoles, et comme nous l'avons pressenti en ouvrant ce dossier avec l'*Enfer* de Dante et les usuriers, le personnage répand une odeur de soufre parce qu'il véhicule plusieurs traits distinctifs du juif dans la mentalité de l'époque. Le prénom Iago, version hispanique de Jacob, ouvre deux pistes significatives pour un spectateur anglais de l'ère jacobéenne, celle de saint Jacques de Compostelle et celle des tribus d'Israël. La haine des Anglais pour les papistes visait bien sûr l'Italie au premier chef, mais s'était reportée avec encore plus d'intensité sur l'Espagne au moment de la Grande Armada (1588).
- 13 Plusieurs raisons expliquent le choix de ce prénom pour l'ennemi mortel du More de Venise, car, de source légendaire, saint Jacques de Compostelle était revenu sur terre en 843 pour aider les Espagnols à rejeter l'envahisseur moresque à la mer, ce qui lui

avait valu le surnom de « *Santiago matamoros* ». De plus, cet exploit avait incité les autorités religieuses à prélever un impôt, devenu franchement exorbitant au XVI<sup>e</sup> siècle, au nom du saint. La devise de Iago, « mets de l'or dans ta bourse », ne fait que répéter celle de Santiago. La haine de l'Espagnol avait si bien progressé au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, que Diego, version familière de Iago, était devenu au théâtre un des noms du diable au même titre que Dick ou Nick. À l'époque de Shakespeare, les rares Iago ou Diego que l'on pouvait rencontrer à Londres étaient des marranes, c'est-à-dire des juifs d'Espagne convertis de force au catholicisme, persécutés, et qui avaient fui vers les pays protestants ou vers l'Afrique du Nord. Certains avaient pu jouir d'une position éminente comme Diogo Mendes qui contrôlait le monopole du poivre et effectuait des transactions pour le Trésor sous Henri VIII. Le médecin de la reine Élisabeth, un certain Lopez issu de cette communauté, put vérifier combien la situation du juif était cependant risquée en Angleterre, à la merci de résurgences imprévisibles des peurs du moyen-âge. De longue tradition, le juif était soupçonné de pratiquer des meurtres rituels et d'empoisonner les puits, et lui-même, accusé de vouloir empoisonner la reine sur l'instigation de l'Espagne, fut exécuté en 1594, dix ans avant Othello. Quant à la version hébraïque de Iago, Jacob, elle désigne dans la Genèse un personnage qui abuse son vieux père aveugle par un habile truquage et parvient ainsi à supplanter son frère. C'est également celui qui « vécut dans le pays où son père était étranger », et le fondateur des tribus d'Israël (Genèse 27, 23 ; 37, 1 ; 49, 28). La parenté des deux hommes paraît d'autant plus clairement suggérée par Shakespeare que Iago fait fréquemment référence à sa « tribu », mot que l'on retrouve dans la bouche de Shylock, et présente son désir impossible de se venger d'Othello « femme pour femme » (II, 1, 293-294), sous la forme typique de la loi du talion. Ainsi convergent la piste espagnole et la piste hébraïque en un point où les recoupe également la piste italienne. L'origine de Iago reste floue dans la pièce, alors que l'on sait Roderigo de Venise et Cassio de Florence.

- 14 Ce dernier déclare qu'il n'a jamais rencontré de Florentin plus honnête que Iago (III, 1, 40-41), mais cela signifie simplement que Cassio, qui sort tout droit de son école militaire de Florence et n'a encore rien vu du monde, compare Iago à ce qu'il connaît, c'est-à-dire aux Florentins. L'ambiguïté de la phrase donne cependant l'impression fugitive que Iago = Florentin. Ce qui, pour un Anglais de l'époque, sensibilisé aux « abominations italiennes » des papes et des Borgia entraînait immédiatement l'équation Iago = Machiavel. L'homme de la rue n'avait pas lu *Le Prince* et ne connaissait les idées de Machiavel qu'à travers une vulgarisation déformée par la propagande antipapiste et par une constante tendance à faire l'amalgame entre des espèces ennemies objectivement aux antipodes l'une de l'autre, comme le juif et le catholique. C'est ainsi que Machiavel, ou « *Machevil* » comme on récrivait en Angleterre pour le faire rimer avec *evil* (le mal) ou *devil* (le diable), prête son nom au Prologue qui ouvre la pièce de Marlowe *Le Juif de Malte* (1589), et se pose en inspirateur du juif Barabas. Dans cette pièce comme dans Othello, et comme dans la réalité, l'Orient méditerranéen favorise la rencontre du juif et du musulman, tous deux soupçonnés de pratiques contre nature parce que l'infidèle, comme son père le diable fait tout à rebours.

## Le fantasme homosexuel

- 15 Sans doute avons-nous là une explication plausible de la présence latente de l'homosexualité dans *Othello*, à laquelle l'Enfer dantesque nous a préparés, et qui se



trouve associée par un clin d'œil ironique au thème de la conversion. En effet, le mot « *Ottomite* », doublon d'« *Ottoman* » qui flirte dangereusement avec son quasi-homonyme « *sodomite* », n'est utilisé qu'une seule fois pour désigner le Turc, précisément dans le passage où on annonce le changement de cap de la flotte (I, 3, 33), ce qui fait surgir la vision subliminale et fugitive d'un « *backward (inter) course* » (rapport sexuel inversé) lorsqu'on mentionne qu'elle fait marche arrière (« *backward course* », I, 3, 38). À partir de là, le spectateur est mis en condition pour repérer bien d'autres signes, parfois ambigus, parfois grossièrement évidents, qui mettent en question la sexualité des principaux personnages masculins.

- 16 La sexualité d'Othello serait du genre bestial et triomphant si l'on en croit le discours de Iago à Brabantio au début de la pièce. Mais en privé, il semble qu'elle tienne à un mouchoir, pour ne pas dire dans un mouchoir, dont l'origine avouée est bizarrement sujette à reconversion elle aussi, d'abord féminine (l'Égyptienne, III, 4, 53-54), puis masculine (le père, V, 2, 217-218). Semé de taches rouges, il symbolise le drap nuptial exhibé au matin des noces dans les pays musulmans pour témoigner de la virginité de l'épouse, mais aussi de la virilité de l'époux. L'ambivalence de ce talisman génère une interrogation légitime sur l'origine de la colère (en anglais on dirait « passion ») qui envahit Othello lorsque Iago lui dit avoir vu Cassio, le joli lieutenant qu'il lui a préféré, essuyer sa barbe avec le mouchoir (III, 3, 444-446). Est-il enragé en imaginant la chasteté de Desdémone souillée par le sexe de Cassio (avec substitution classique de la barbe)? Ou s'enflamme-t-il aussi à l'évocation de sa propre virilité intimement confrontée à celle du lieutenant? Une autre scène fantasmatique où le mouchoir joue un rôle crucial produit chez le More une crise d'épilepsie décrite par Iago (IV, 1, 43-55) au bénéfice de Cassio : il tombe raide, la bouche écumante, comme les possédés, ce qui suggère la folie mais aussi la transposition d'une scène d'orgasme. Dans un autre épisode, Iago fait surgir sur la scène des fantasmes d'Othello une image érotique particulièrement suggestive (III, 3, 419-432). Il lui fait croire qu'une nuit, alors qu'il partageait la paillasse de Cassio, celui-ci l'a pris pour Desdémone à qui il rêvait.
- 17 La description de l'étreinte va aussi loin que le permettent les euphémismes convenus du discours – avec la substitution de la jambe, ou de la cuisse, au sexe. Avec ce faux rêve qui recrée les faux semblants du théâtre de la Renaissance grâce auxquels le rôle de Desdémone ne peut effectivement être tenu que par un garçon, les sentiments d'Othello et de Iago nous apparaissent comme projetés dans un miroir trouble. La violence du désir sanguinaire devant ce qui n'est, après tout, que de l'ordre du fantasme, suggère en arrière-plan à la jalousie du mari la violence d'un désir inexprimé. Ce qui est extraordinaire en tout cas, c'est que cette scène se conclut par de véritables noces de sang sur l'autel de la vengeance, au cours desquelles Othello et Iago se donnent l'un à l'autre. Comme dans un rituel de conversion où le converti renie sa foi ancienne avant d'embrasser la nouvelle, le More renonce solennellement à son amour pour Desdémone et promet de ne plus retourner à son erreur. Comme deux fiancés les deux hommes échangent leurs serments d'alliance à genoux, Iago fait don à Othello de son âme, de sa main et de son cœur et lui jure obéissance comme une épouse. Il est maintenant ce qu'il a toujours voulu être, le « lieutenant » (tenant lieu) d'Othello, ils ne font qu'un (III, 3, 452-486).
- 18 L'homosexualité latente qui affecte le triangle Cassio/Iago/Othello se trouve ainsi sublimée dans le projet d'un crime de sang qui unit deux de ses membres contre le troisième. Le thème refait surface un peu plus tard sous le masque transparent de la



duplicité du geste et de la parole dans les scènes de duel de l'acte V qui opposent tour à tour Roderigo, Cassio et Iago. Les termes d'escrime, « *to draw* » (dégainer), « *to make a pass* » (porter une botte), avaient et ont toujours en anglais de fortes connotations sexuelles. Si bien que le fantasme du faux rêve de Cassio, avec son jeu de jambes suggestif, se trouve ranimé, assez mollement tout d'abord par les didascalies qui règlent la passe d'armes entre Roderigo et Cassio, puis de manière beaucoup plus intense par la gestuelle, lorsque Iago entre en scène et « par derrière, blesse Cassio à la jambe ». Pour le spectateur tout ceci est naturellement très fugitif et ne parlera peut-être à son esprit que rétrospectivement, lorsqu'ayant appris à retourner les mots pour lire leur face cachée, il entendra dire que Roderigo a été tué (le sort promis à Cassio mais qui a dégénéré en acte manqué), parce que « *Iago in the nick/Came in, and satisfied him* » (V, 2, 318-319). Cela signifie au premier degré que Iago est arrivé (*came in*) à point nommé (*in the nick*), et lui a réglé son compte (*satisfied him*). Mais ces mots ont cependant un autre sens qui se lit ainsi : Iago est entré (*came in*) et a joui (*came*) dans la fente (*in the nick*), et lui a donné satisfaction (*satisfied him*). Cet aspect du théâtre pratiqué par Shakespeare peut stimuler ou décourager metteur en scène et traducteur, en tout cas, même si les vieux démons de Carpentras 1990 semblent tout d'un coup vaguement parents de ceux de Londres 1604, il nous fait mesurer notre propre différence. Ce mode d'expression que Voltaire trouvait déjà incongru était encore fortement marqué par la recherche de correspondances entre les divers plans de la création et de l'expérience humaine (entre le cosmos et le microcosme, le corps physique et le corps politique, le corps et l'esprit, le théâtre et le rêve, etc.). Il modulait ses effets et en assurait la résonance à long terme par la récurrence d'un motif emblématique sans cesse réadapté et réinterprété. La sodomie plusieurs fois suggérée n'est qu'une version du motif de la conversion qui assure le lien entre différentes formes d'infidélité. En limitant la problématique d'Othello à la psychologie du jaloux manipulé par un envieux on l'appauvrit et on prend l'arbre pour la forêt.



## L'identité dans la différence : amalgame et exclusion

- 19 Il y a jalousie parce qu'il y a d'abord infidélité, réelle ou supposée, et c'est ce thème-là, pris dans toutes ses dimensions en même temps – domestique et théologique, spatiale et temporelle, physique et spirituelle, littérale et métaphorique – qui réduit les différences des personnages tragiques à leur essentielle identité. Desdémone est ainsi nommée parce que, malgré son innocence objective dans l'espace-temps de la pièce, elle reste l'Eve éternelle, à jamais l'Etrangère et à jamais maudite. De même, Iago et Othello, par-delà l'intrigue qui les oppose, l'un noir dans l'âme, l'autre dans la peau, représentent ensemble une forme hybride de l'Etranger radicalement coupée de la communauté chrétienne. Au second degré, on peut dire que cette communauté, à travers la fiction de la République de Venise, procède à une épuration symbolique. Elle commence par isoler les indésirables en les montrant du doigt – et dans la fiction ils sont isolés littéralement sur l'île de Chypre – puis elle les regarde donner le spectacle de leur mutuelle destruction. Je terminerai en revenant sur la scène dans laquelle Othello se suicide devant les émissaires de Venise alors que Desdémone et Émilie sont déjà mortes et Iago promis à la torture. Les Vénitiens ont bonne conscience car ils croient, ou feignent de croire, qu'Othello n'a plus d'arme. Mais surtout, Shakespeare traduit admirablement l'amalgame que fait la société entre les différentes formes d'altérité qu'elle rejette, car Othello se désigne à la fois comme juif et comme musulman :

Je vous en prie, dans vos lettres [...] parlez de celui dont la main, comme l'ignoble juif jeta une perle plus précieuse que toute sa tribu [...] et racontez encore comment jadis, à Alep, alors qu'un méchant Turc enturbanné avait frappé un Vénitien et diffamé l'Etat, je pris à la gorge ce chien de circoncis et le poignardai comme ceci.  
(V, 2, 344-356.)

- 20 Sur quoi Othello, joignant le geste à la parole se poignarde le cœur, tue en lui le « chien de circoncis » qui peut être aussi bien juif que musulman, et meurt sur le corps de Desdémone elle-même affiliée aux deux comme nous l'avons vu plus haut. Le vers 348 offre deux versions, « *ludean* » (judaique) dans le folio, et « *Indian* » (Indien) dans le quarto, ce qui a suscité toute une polémique, mais si la version du folio est la bonne, comme je le crois, nous avons alors une scène de clôture tout à fait fascinante, puisque la couche nuptiale et mortuaire de Desdémone emblématise pour la société anglaise de 1604 l'alliance et l'élimination des trois agents de Satan qui hantent son inconscient, la femme, le juif et le musulman.